

Historieta o Cómic

Biografía de la narración gráfica en España

editado por Alessandro Scarsella, Katuscia Darici, Alice Favaro

Da Lucky, el intrépido a Sor Vampiria

Jesús Franco registra a fumetti

Francesco Cesari

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract As a voracious comics reader since his childhood, spent in a catholic and francoist Spain, Jesús Franco has always been a fortified supporter of the equal artistic dignity between comic language and literature. Comic is, together with music (above all jazz) and erotism, one of the cornerstone, from the end of the fifties to his death (2nd April 2013), around which he developed an eccentric, anarchic, incorrect, frenetic, overflowing cinema (more than 180 titles; a number which is more in keeping with a comics series than with an orthodox filmography). This paper investigates the sense of this passion and the narrative and iconographic results of this practice.

Keywords Jesús Franco. Cinema. Spanish cinema. Comics.

Musica (soprattutto il jazz degli anni Quaranta e Cinquanta) e fumetto sono i due amori che, accanto al cinema, hanno accompagnato tutta la vita di Jesús/Jess Franco e tutta la durata della sua attività creativa di cineasta instancabile e irriducibile, autore di quasi 200 pellicole. Il fumetto compare già a pagina 2 delle *Memorias de tío Jess*, la sua autobiografia uscita nel 2004. Il ricordo è lontano: siamo nei primi anni della dittatura di Francisco Franco e il piccolo Jesús si reca a far visita in carcere al fidanzato della sorella, il filosofo Julián Marías:

Un día, por no se sabe qué coño de fiesta del «glorioso alzamiento», permitieron que los niños visitaran a sus parientes reclusos, y allí llegué yo, completamente acojonado, con un chusco y una carta. A pesar de que yo era un enano escuálido y *mequetréfico*, fui meticulosamente cacheado antes de entrar en un sótano enrejado donde se hacinaba, como en el metro a hora punta, casi un centenar de hombres tan acojonados como yo. Y allí estaba Julián: flaco, sucio, pero lleno de esa dignidad de castellano viejo. Yo le di el pan y la carta y le dije que Lola estaba bien y le mandaba besos, y él me pidió que le dijera a ella más o menos lo mismo. Los afortunados visitantes no llegábamos a la docena, y los hombres que estaban a nuestro alrededor, sentados en el puto suelo o de pie, agarrados a la verja, me miraban con envidia, por visitar al novio de una hermana, al que yo no conocía, casi. Aquella visita y las

dos o tres que la siguieron, sobriamente patéticas, me sirvieron para dejar de odiar, o al menos para odiar menos, a aquel novio pijo y pedante de Lolita, que no quería que yo leyera los tebeos de El Hombre Enmascarado, Roberto Alcázar o Tarzán, sino Taras Bulba, Tartarín de Tarascón, Platero y yo, u otras mariconadas por el estilo. El no tenía autoridad para prohibirme nada, pero le comía el coco a mi hermana que, simplemente, me los quitaba.

Creo que ésta fue la primera censura que sufrí en mi existencia, al menos directamente. Yo era demasiado crío para entender que todo estaba manipulado, censurado, en aquel mundo cerrado que me rodeaba, y que la puñetera censura estético-educativa que yo sufría era, al menos, bienintencionada, aunque no por eso menos obtusa e ineficaz. Aprendí a fingir, a mentir. Escondía mis tebeos cuando oía a mi hermana o a Julián venir hacia mi cuarto. Yo tenía siempre al alcance de la mano Cuento de Navidad, de Dickens, y cuando mi puerta se abría, yo aparecía enfrascado en su lectura. (Franco 2004, 2-3)

A tanti anni di distanza, dunque, il Franco ultrasettantenne rivendica ancora quel diritto ad essere bambino e a dedicarsi a letture da bambino.

L'amore per il fumetto ha ricadute molteplici sulla sua produzione cinematografica, incidendo a vari livelli narrativi ed estetici. Il più lampante, e insieme il più effimero, è la presenza di testi scritti entro le canoniche nuvolette. Il primo esempio si trova in alcune scene di *Lucky, el intrépido* (1967), come nell'episodio in cui il protagonista, supereroe dei fumetti con una L stampata sul petto, seduce una gerarca dell'Albania comunista. Le effusioni della strana coppia, in pseudoalbanese e sullo sfondo di gigantografie di Marx e Mao Tse-Tung, sono affidate per l'appunto a una serie di nuvolette.

Molti anni dopo, nel mezzo dei titoli di testa di *Bangkok, cita con la muerte* (1985), rara incursione dell'ecclettico regista entro il cinema di arti marziali, ciascun personaggio si presenta al pubblico attraverso una frase scritta a mano entro una nuvoletta: «Yo soy Malko el malvado playboy», «Yo soy Marta la joven heredera», «Yo soy Flanagan (el millonario)», «Yo soy Aminia la bella siamesa», «Yo soy Riao Carrara el pendeciero galán», «¡Yo soy el famoso Panama Joe!»; finché il colpo di rivoltella di quest'ultimo è visualizzato da una grandioso «¡¡¡BANG!!!». Infine, il procedimento ricorre in modo massivo in *El infierno virtual del doctor Wong* (1998), pellicola porno-demenziale in cui il regista veste i panni del fratello povero (ma libero da diritti d'autore) del ben più noto dottor Fu Manchú, il personaggio creato dalla penna di Sax Rohmer.

In tutti questi casi Franco inserisce le nuvolette, con il testo relativo, senza usare il fermo-immagine, bensì ricorrendo a un fermo-attore parziale e intenzionalmente approssimativo: come una persona in posa davanti all'obiettivo di una macchina fotografica. Si tratta di evitare che il

senso dell'operazione venga frainteso e banalizzato. Il regista ci ricorda, insomma, che si tratta pur sempre di cinema, un cinema felice di poter attingere all'universo del fumetto, ma che non abdica alla propria identità per scimmiettare un'altra arte.

Nei film di Franco non mancano immagini di personaggi intenti a leggere fumetti. Ad esempio, nel loro lettone, i quattro freschi sposini del «quadrimonio» di *El sexo está loco* (1980 - film basato su una libera concatenazione di episodi sul modello dichiarato di *Il fantasma della libertà* di Buñuel), ci appaiono intenti a leggere ciascuno un differente albo di fumetti, che uno dopo l'altro richiude con la stessa gestualità rituale con la quale un vecchio cattolico chiudeva il libro di preghiere prima di mettersi a dormire. In *The Girl from Rio/La ciudad sin hombres* (1968), invece, l'anziano gangster Masius assiste da lontano a un violento interrogatorio, comodamente sdraiato sul divano di casa sua, senza battere ciglio, con un orecchio alle risposte della testimone, ma intento a leggere avidamente, sghignazzando, le avventure di *Popeye*.

Al fumetto è ispirato anche il nome della Manacoa Films, la casa di produzione cinematografica creata dallo stesso Franco e attiva a più riprese: nel biennio 1972-73, tra il 1983 e il 1985, e infine nel nuovo millennio, durante gli ultimi anni di attività. A proposito di questo nome, in una vecchia intervista del 1973 il regista racconta che:

Manacoa est, à l'origine le nom d'une ville imaginaire. Il existe en Espagne une B.D. [Bande dessinée] humoristique célèbre qui s'appelle «Anacleto Agente Secreto». Le héros de cette B.D. est un agent secret très spécial à qui il arrive toutes sortes de mésaventures. Au cours d'un épisode, son chef lui confie une mission pas comme les autres puisqu'il doit se rendre sur une île paradisiaque pleine de jolies filles. Alors tout au long de l'histoire, Anacleto évolue dans un rêve éveillé en répétant béatement «Manacoa, Manacoa».¹

Franco aveva ben presente questo racconto quando, due anni prima, girò un'assai libera rivisitazione del *Robinson Crusoe* di Defoe: una coproduzione franco-germanica del 1971 intitolata dai francesi *Trois filles nues dans l'île de Robinson* e dai tedeschi *Robinson und seine wilden Sklavinnen*. Nella prima parte del film, il chimico e farmacista Robinson Schmidt ci appare vittima del sadismo domestico di moglie e suocera, due arpie maniache dell'ordine e della pulizia che tra le altre cose lo prendono in

1 Intervista ad Alain Petit del 2 febbraio 1973, in Petit, Alain (1995). *Manacoa Files*, 6, 202-3; e Petit, Alain (1998). «Special Manacoa Files VIII». *Cine-Zine-Zone*, 124, 42. Manuel Vázquez Gallego, il vignettista autore di *Anacleto, agente secreto*, fu amico personale di Jesús Franco, nel cui *Gritos en la noche* (1961) ha interpretato il personaggio del disegnatore di identikit.

giro perché passa il tempo a leggere *Robinson Crusoe*. Sorta di bambino coi baffi, proiezione dell'immagine del piccolo Jesús a cui venivano requisiti i fumetti, il buon uomo sopporta le angherie rifugiandosi nel suo laboratorio insieme allo scimpanzé Antonio (che il regista ricorda come l'unico attore spagnolo del cast) e soprattutto lasciando correre la sua immaginazione verso la stessa isola paradisiaca, piena di belle ragazze alla quale è destinato Anacleto. Corrisponde quasi tutto - il sognare a occhi aperti, l'isola, le ragazze - salvo che Robinson, diversamente da Anacleto, non è un agente segreto. Ma lo è Dan Leyton, il protagonista di *Residencia para espías*, un film con Eddie Constantine girato nel 1966. In questo caso l'isola - in senso metaforico - è il collegio femminile popolato da soavi studentesse che, a sorpresa, si scopre essere il quartier generale della missione segreta. Quando Dan, appena giunto per iniziare la sua missione, si affaccia al porticato della residenza e vede le collegiali sparse qua e là per il giardino, che da lontano lo guardano, gli sorridono e gli fanno ciao con la mano, la sua reazione di infantile contentezza è identica a quella di Robinson quando finalmente - abbandonato il tetto coniugale - mette piede sull'isola.

Si tenga anche presente che Dan Leyton costituisce una variante di un personaggio-tipo, uno dei tanti che popolano il cinema di Franco, forse il più importante e di sicuro quello che ricorre in un numero maggiore di film: il detective Al Pereira, personaggio ispirato, per ammissione dello stesso regista, proprio ad *Anacleto, agente secreto*.² D'altronde, *Residencia para espías* ha un gemello in bianco e nero, *Cartas boca arriba* (1966), in cui lo stesso attore, Eddie Constantine, interpreta per l'appunto il personaggio di Al Pereira.

Non meno importante è l'influsso sul cinema di Franco di un genere di fumetti del tutto diverso da quello a cui appartiene il tenero agente Anacleto, ossia il fumetto erotico sviluppatosi in Italia a partire dalla fine degli anni Sessanta - da *Jacula*³ a *Zora la vampira* - che il regista conobbe a fondo durante i suoi lunghi soggiorni nella Roma di quegli anni. Racconta Bruno Mattei:

Era un pazzo erotomane (*ride*)... folle. Però era un uomo intelligente, colto. Andava all'edicola di via Veneto e comprava tutti i giornalini che uscivano, tipo *Jacula*, da dove prendeva spunto per i suoi film. [...] Lui, come tutti gli stranieri che venivano a Roma, viveva intorno a via Veneto.

2 Per ulteriori citazioni da *Anacleto* nei film di Franco (*Lucky, el intrépido*; *Miss Muerte*; *Cartas boca arriba*), si vedano le vignette pubblicate grazie alla segnalazione di Ferran Herranz in Cesari 2010, 208.

3 Il titolo *Jacula* fu preso in considerazione durante la lavorazione de *La comtesse noire* (1973). Cf. Petit, Alain (1998). «Special Manacoa Files V - Franco Film III». *Ciné-Zine-Zone*, 121, 324.

E a via Veneto c'era una grande edicola, in cui lui andava a comperare tutti i fumetti che trovava e dai fumetti si inventava i film. (Gomasca, Pulici 1998, 66)

Alla luce di questi elementi potremmo già tentare di decifrare il senso dell'amore fatale di Franco per il fumetto, ma la chiave per aprire comodamente questa porta si nasconde in un film legato appunto al fumetto erotico italiano, al quale rimanda in particolare la conturbante figura della protagonista. Si tratta di *Lorna, l'exorciste* (1974): un delirante cocktail di psicanalisi, horror, metafisica ed erotismo spinto al limite della pornografia. In un lungo flashback, Lorna rievoca il modo in cui, 19 anni prima, tra i tavoli del casinò della Grande Motte, ha sedotto il padre della ragazza di cui ora rivendica una sorta di maternità ideale. Giunti nella camera d'albergo, di fronte alla bellezza folle della donna, il cui *look* avrebbe mandato in visibilio Salvador Dalí (occhi truccati sino alle sopracciglia con ampie arcate di colore, parrucca platinata, abito lunghissimo, luccicante e attillato), l'uomo azzarda uno strano paragone: «Ressemblez à un personnage mystérieux, irrésistible, sorti d'un roman d'enfance», e Lorna conferma: «Je suis un de ces personnages». Ebbene, cosa c'entra qui l'infanzia? Siamo in una camera d'albergo, la situazione è piccante, l'uomo avrebbe dovuto dire «Ressemblez à un personnage mystérieux, irrésistible, sorti d'un roman érotique» e invece usa l'espressione «roman d'enfance». L'unica spiegazione è che in tal modo Franco abbia inteso porre l'accento proprio sull'ispirazione fumettistica, evidente nel *look* della *femme fatale*, alla luce di quell'associazione tra fumetto e infanzia di cui già si è detto, sottolineata anche nell'autobiografia. Certo, ci troviamo di fronte a un fumetto per adulti, ma la presenza dell'elemento erotico è autoevidente, non ha bisogno di essere ribadita dal dialogo, mentre precisando «d'enfance» Franco ci offre un'informazione in più, decisiva per inquadrare il film, la sua storia e i suoi personaggi.

Va ricordato che come attore Jess Franco, piccolino di statura e dal volto rotondetto, interpretò nei suoi film, se non sempre, spesso e volentieri, personaggi bizzarri, mezzi matti, pervertiti, ma in qualche misura goffamente ancora bambini. Ad esempio, in *Macumba sexual* (1981), i suoni emessi dall'albergatore Mehemet mentre accoglie la nuova ospite circondato da rettili imbalsamati, stanno a metà strada fra una nenia araba (siamo nelle zone desertiche del Nord Africa) e una lallazione. Analogamente, in *El inferno virtual del doctor Wong*, dove il regista quasi settantenne interpreta un sadico scienziato asiatico che tenta di impadronirsi del mondo, egli ci appare seduto su una sedia troppo grande per lui, sproporzionata, intento all'ennesimo biascicamento-lallazione mentre muove le gambette come un bambino che non arriva con i piedi per terra, e nel frattempo legge l'elenco degli enti che ne sovvenzionano i progetti criminali: la Fundación Julio Iglesias con 1.000.000 di dollari, la Fundación Lesoeur (il produttore

francese di Franco sin dagli anni Sessanta, per la Eurociné) con 2.000.000 di dollari, la Fundación de Los tres tenores con una cifra imprecisata e infine le Producciones Manacoa, le quali - a ricordare scherzosamente i budget irrisori dei film autoprodotti tra gli anni Settanta e Ottanta - contribuiscono stanziando la bella somma di 200 dollari. Come si vede, il cinema di Franco, con i suoi quasi 200 titoli, si configura come un labirinto che ci riporta periodicamente agli stessi luoghi.

Ebbene, l'adozione del punto di vista del bambino è importante non solo per capire la funzione del fumetto, ma soprattutto perché offre una spiegazione alle caratteristiche più stravaganti del cinema di Franco, nel quale si assiste a un vero e proprio ribaltamento dei concetti di essenziale e accessorio, le cui conseguenze sono l'assoluta noncuranza del cineasta per il rispetto delle regole di confezionamento del prodotto e la sua allergia verso gli aspetti industriali del cinema moderno. Il tutto a vantaggio di una spontaneità per l'appunto infantile e giocosa, che lo porta a non prendersi mai troppo sul serio, e in una perenne aspirazione a rievocare lo spirito dell'infanzia del cinema, di quel cinema muto (l'espressionismo tedesco soprattutto), tecnicamente limitato, ma pieno di forza, che è sempre stato il faro della sua visione estetica. I film di Franco tradiscono spesso quelli che il cinema ortodosso considera difetti capitali - presenza dell'ombra della camera nell'inquadratura, incoerenze e oscurità narrative, attori dilettanti, uso frequente dello zoom, ecc. - e il regista non ha mai negato tali difetti, al contrario scusandosene e ripetendo ad oltranza «no me gustan mis películas», ma per aggiungere subito dopo: «pero no tiene importancia». Ed è anche la battuta che, a proposito del solito Al Pereira, il regista pronuncia dopo i titoli di coda del suo ultimo film, *Al Pereira vs The Alligator Ladies* (2012): «Al Pereira ha quedado como un gilipollas absoluto, pero no tiene importancia, no tiene ninguna importancia».

Tornando all'ispirazione fumettistica, Franco ne parla dettagliatamente durante una lunga intervista del 1991 a Carlos Aguilar, nella quale nomina alcuni dei suoi film che gli sembrano rientrare a pieno titolo nel genere del film-fumetto.

- Aquellos años recuerdan también una inclinación tuya por el lenguaje y los códigos expresivos del cómic mucho más abierta que la denotada en *Necronomicon*.
- ¡Ya lo creo! Y te diré más: esta inclinación fue tan fuerte que determinó que los *Fu-Manchú* que mentamos antes, sobre todo *El castillo de Fu-Manchú*, porque *Fu-Manchú* y *el beso de la muerte* me parece peor, y *La ciudad sin hombres*, sean puro cómic.⁴ Pero llegó hasta el

4 I tre film si basano su personaggi creati dallo scrittore Sax Rohmer all'inizio del Novecento, i cui romanzi già negli anni Trenta avevano ispirato il personaggio a fumetti di Ching Lung (Detective Comics).

punto de originar dos películas que siguen estando entre mis preferidas: *Lucky, el intrépido* e *Bésame, monstruo*. Sobre todo la primera, que es un tebeo demencial. (Aguilar 1991, 44)

Più avanti, il regista si sofferma su *Bésame, monstruo*,

que también me encanta, con Michel Lemoine haciendo un científico que crea 'zombies' para dominar el mundo, pero que todos le salen medio gilipollas y en vez de matar a la gente se pasan el día canturreando..., y una organización misteriosa y clandestina, que van todos encapuchados, pero que no tienen un duro, y por eso ofrecen pagar a las protagonistas su trabajo con una letra a noventa días! El mundo tan disparatado de estas dos películas lo recuperaré no hace demasiado tiempo en *Los blues de la calle pop*, una película muy modesta de producción pero que quedó divertidísima. (44-5)

Uno dei film autoprodotti come *Manacoa, Los blues de la calle pop* è un titolo-chiave della filmografia di Franco, particolarmente interessante per l'impiego massiccio di tecniche di straniamento e di interruzione sistematica della narrazione lineare che rimandano senz'altro al linguaggio del fumetto. I personaggi si rivolgono in più occasioni direttamente allo spettatore; una voce fuori campo (quella di Ricardo Palacios) recita vere e proprie didascalie; la periodica comparsa di riflessi cromatici al bordo dell'immagine, oltre a rendere evidente la finzione (la presenza della macchina da presa), va ad aggiungere un elemento puramente grafico; infine, nelle scene ambientate nel night-club, l'abbinamento dei vari personaggi che popolano il locale con altrettante icone immobili evoca la dialettica fra immagine in movimento e immagine ferma, nel nostro caso cinema e fumetto: la showgirl con Marilyn Monroe, lo spettatore attempato con Nosferatu-Klaus Kinski, i ragazzi punk con il gruppo rock, attivo a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, degli Adam and the Ants.

Questo modo di scandire il racconto - diciamo così - per vignette in movimento, eppure perfettamente individuate e ben circoscritte, lo ritroviamo anche nello *striptease* dei due agenti segreti in gonnella, le Labjos Rojas protagoniste di *Bésame monstruo*, con la luce che si spegne di tanto in tanto per riaccendersi su una posa diversa, leggermente più *osé* della precedente. Un espediente narrativo che tornerà cinque anni più tardi in *Les ebranlées* (1972).

Tale importazione della scansione narrativa per vignette entro il linguaggio del cinema costituisce in Franco la norma, anche quando non sia, come nel caso appena ricordato, esplicitamente sottolineata dalla cesura del buio (che, per inciso, manca nella versione del film riedita dai tedeschi, poi doppiata in inglese). Non è tanto una questione di montaggio, quanto più in generale un modo di raccontare, semplice ed essenziale nella parte

dialogica, ma tutto sbalzi e contrasti nelle inquadrature. Insomma non sono solo i personaggi e le trame a rimandare al fumetto, ma anche alcuni elementi diegetici e visivi ben precisi. A proposito di questi ultimi, ci viene in soccorso lo stesso Franco, il quale, nell'intervista citata poco fa, ne individua due: «los colores falsos» e «los encuadres falsos», aggiungendo - a rivendicare la priorità della propria intuizione - «todo lo específico del cómic que sale en *Dick Tracy*» (Aguilar 1991, 44).⁵

Di colori irreali ne troviamo durante quasi tutta la produzione di Franco, anche in lavori che non presentano espliciti legami narrativi con il fumetto. Occhioggiando alla pop art, il regista impiega filtri colorati in molti dei film girati per il produttore britannico Harry Alan Towers tra il 1968 e il 1969, in particolar modo nei due 'Sade' *Justine* e *Eugenie... The Story of her Journey into Perversion* e nei già menzionati *La ciudad sin hombres* e *El castillo de Fu-Manchú*. Ed è quest'ultimo il titolo che rinvia più chiaramente al mondo del fumetto, grazie alla composizione statica delle inquadrature abbinata a un montaggio dal ritmo ben scandito, non consueto per Franco, incline semmai a lavorare su piani-sequenza alla Welles e alla Siodmak. Più tardi, negli anni Settanta e Ottanta, l'uso del filtro è opzione estetica che egli riserva soprattutto ai film di ispirazione apertamente fumettistica, come *Der frauenhaus* (1977, noto anche come *Blue Rita*) e *Los blues de la calle pop*. Passato al cinema digitale poco dopo la metà degli anni Novanta, il regista scatena la propria fantasia cromatica rielaborando in postproduzione le immagini di una serie di film, a partire da *Tender Flesh* (1996), e addensando i colori fino a dare l'idea che periodicamente l'immagine filmica regredisca allo stato di immagine pittorica o fumettistica (*Vampire Blues*, *Vampire Junction*).

Quanto a «los encuadres falsos», sono scelta stilistica che, per quanto fumettistici possano esserne gli esiti, ha radici squisitamente cinematografiche. Franco ha sempre indicato in Orson Welles e negli espressionisti tedeschi i suoi maestri: autori che hanno impiegato queste tecniche in modo magistrale. Con Welles egli ha lavorato come regista della seconda unità in *Campanadas a medianoche*. Il gusto di posizionare la camera nei luoghi più strani o di modificare lo spazio attraverso l'uso di obiettivi, in particolare il grandangolo, si trovano nel suo DNA di regista e sono moneta corrente nella sua filmografia. Le soluzioni più radicali, su questo fronte, appartengono ai film francesi dei primi anni Settanta, come *La nuit des étolies filantes* (1971 - ribattezzato dai produttori *Christina, princesse de l'erotisme* e poi *Une vierge chez les morts-vivants*), *Les expériences érotiques de Frankenstein* (1972), *La comtesse perverse* (1973), *Lorna, l'exorciste* (1974), ma la tecnica è impiegata in sistematico, sebbene più scolastico, sin dai primissimi lavori (l'abuso di *Dutch angles* in *Labios rojos*, 1960) e

5 Il rimando è al film di Warren Beatty.

trova applicazioni di notevole interesse già in *Necronomicon* (1967).

All'uso del grandangolo si lega anche il procedimento, tipico più delle arte figurative che del cinema, di rimpicciolire al massimo le figure umane. Altre volte, all'inverso, i volti invadono l'inquadratura, riempiendola completamente. Tale manipolazione della figura umana, e delle sue dimensioni, rendendola ora piccolissima, ora enorme, diviene un ulteriore espediente per dare un tono fumettistico alla narrazione cinematografica. Non meno decisiva, a proposito di piani ravvicinati, è l'iconografia dei volti: quanto più la singola inquadratura riesce a farsi sintesi di un volto e catturarne l'essenza, tanto più il cineasta somiglia a un buon disegnatore. Questione di trucco, a volte; questione di sguardo, sempre. Jess Franco ha dichiarato ripetutamente come la carica, anche erotica, di un attore risieda innanzitutto nel suo sguardo.

La conclusione naturale di una panoramica su Franco regista a fumetti dovrebbe essere una carrellata di immagini dai suoi film. Così si era infatti conclusa la relazione al convegno. In questa sede lascerei invece la parola, o meglio la penna, al Franco sceneggiatore, portando due esempi inediti tratti da fasi molto diverse della sua carriera di cineasta.

Tra i progetti non realizzati dell'ultimissima stagione creativa, ve n'è uno - pervenutoci in forma di trattamento - in cui il fumetto è il cardine intorno al quale si dipana l'intera trama. Si tratta di *Sor Vampiria*, la cui protagonista è il personaggio di una serie di *comics* che compie le sue imprese vampiresche uscendo fisicamente dalla pagina stampata per rientrarvi subito dopo, e che proprio per questo la polizia non riesce mai ad acciuffare.⁶ Ecco l'ultima pagina del trattamento inedito:

En el despacho de Alma Pereira advertimos la extraña presencia de Sor Vampiria que baila sola mientras canturrea en latín. Ni Alma ni Pepe Radek advierten su traslúcida aparición. Vampiria baila cerca de Alma, y pasa sus manos por sus ojos sensualmente. Radek le dice a Alma que la única manera de terminar con los crímenes es eliminando a Sor Vampiria. Pero sor Vampiria no es un personaje real, no es una persona. Alma sonríe:

- Sor Vampiria existe en los cómics, su personalidad es tan fuerte que ha traspasado su condición de personaje de tebeo y ha escapado de las viñetas.
- Si la matan estarán libres.
- ¿Cómo se mata a alguien que no tiene existencia real?

⁶ L'idea che i crimini di un personaggio dei fumetti si trasferiscano nel mondo reale si trova già in *Sexy Cat* di Julio Pérez Taberner (1972) e ne *Gli occhi dentro* di Bruno Mattei (1994). Ma in entrambi i casi alla fine il gioco si scopre e i delitti trovano una spiegazione razionale. Ringrazio gli amici Roberti Curti e Ferran Herranz, l'uno per la segnalazione di questi due film, l'altro per avermi inviato il trattamento di *Sor Vampiria*.

Alma Pereira toma un frasco de tinta china lo vierte sobre las imágenes de Vampiria. Se oye un grito espantoso. Ante los ojos atónitos de la policía y Radek los dibujos humeando ligeramente, empiezan a perder sus contornos. Unos instantes más tarde, Sor Vampiria ha desaparecido de las páginas del cómic. Radek entusiasmado abraza a Alma, Pero ella le advierte:

– Me gustaría que Sor Vampiria hubiera desaparecido de nuestras vidas para siempre. Pero no me lo creo. Tendremos que seguir vigilantes hasta que podamos dictaminar su muerte definitiva. La suya y la de los miserables de su especie.

La cámara se acerca al cómic. Alma Pereira le da la vuelta al volumen en donde hay un dibujo sexy y sugerente y un letrero que dice:

EL REGRESO DE SOR VAMPIRIA. (Franco s.d., 6-7)⁷

L'altra sceneggiatura, che risale al 1969, s'intitola *Laberinto* ed è la versione iniziale di *Sex Charade*, film completato l'anno seguente e considerato perduto. Racconta il regista a Stephen Thrower: «I was trying to make a story that becomes another one, and then another, and then a fourth, and then folds around and comes back to the beginning» (Thrower, Grainger 2015, 1: 416). Si tratta, evidentemente, dello stesso procedimento utilizzato da Buñuel in *Le fantôme de la liberté* (1974) e più tardi dallo stesso Franco in *El sexo está loco*. Ebbene, il *link* tra la terza e la quarta storia (scene 10 e 11) consiste in una dissolvenza incrociata concettuale tra cinema e fumetto (dissolvenza) e fumetto e cinema (assolvenza):

Poco a poco las imágenes se van ralentizando. Por fin, un plano de Renée absolutamente inmóvil, y también el rostro del hombre que la castiga que no es otro que Jack. La nueva imagen de Renée es muy borrosa y completamente inmóvil. La siguiente, de Jack, parece un dibujo. La última, de Renée, es claramente un dibujo. El dibujo pertenece a una banda dibujada, o comic-strip 'para adultos' que Linda está leyendo. Está echada en su cama cubierta por una vaporosa negligée, devorando con la vista, las aventuras «LA MARQUESA SADICA». (Jesús 1969, 19)⁸

7 Nel 2012 il file era conservato nel computer del regista.

8 Il dattiloscritto fu inviato alla commissione di censura composta da Manuel Villares, José María Cano e Florentino Soria, che negò l'autorizzazione a girare. Per la sceneggiatura completa, cf. Cesari, Curti (c.s.).

Bibliografía

- Aguilar, Carlos (1991). «Jesús Franco habla: 'El cine es narración y espectáculo'». *De Zine*, 4, *Jesús Franco, francotirador del cine español*, 38-51.
- Cesari, Francesco (a cura di) (2010). *Il caso Jesús Franco*. Venezia: Granviale.
- Cesari, Francesco; Curti, Roberto (c.s.). *The Jess Franco Files*. Barcelona: Vial Books.
- Franco, Jesús (1969). «Laberinto» [guión mecanografiado]. Madrid: s.n.
- Franco, Jesús (2004). *Memorias de tío Jess*. Madrid: Aguilar.
- Franco, Jesús (s.d.). «Sor Vampiria» [file word].
- Gomasasca, Manlio; Pulici, Davide (1998). «Bruno Mattei». *Nocturno Cinema*, 8, octubre 1998, 62-75.
- Thrower, Stephen; Grainger, Julian (2015). *Murderous Passions*, vol. 1, *The Delirious Cinema of Jesús Franco*. London: Strange Attractor Press.

